

Mujeres de circo construyendo memorias. Reflexiones en torno a un trabajo etnográfico con fotografías y medios audiovisuales¹

[JULIETA INFANTINO]

Instituto de Ciencias Antropológicas, Facultad de Filosofía y Letras,
Universidad de Buenos Aires/ Investigadora adjunta del Consejo Nacional de
Investigaciones Técnicas y Científicas
julietainfantino@gmail.com

[CAMILA LOSADA]

Instituto de Ciencias Antropológicas, Facultad de Filosofía y Letras,
Universidad de Buenos Aires/ Doctoranda del Consejo Nacional de Investigaciones
Técnicas y Científicas
camila.paula.losada@gmail.com

Resumen

En este trabajo reflexionamos acerca del desarrollo de un proyecto transmedia que involucró diversas actividades: la realización del documental etnográfico *Las fotos de Olga. Memorias de circo* (2023) que protagonizaron dos mujeres, madre e hija, artistas de “familia de circo” de carpa itinerante de Argentina; la digitalización de fotografías pertenecientes a sus álbumes familiares de entre 1920 y 1990, con imágenes de sus vidas de circo desde México hasta Argentina; la divulgación de estos materiales a través de redes sociales, exhibiciones del documental junto a una muestra fotográfica y una plataforma web -aún en elaboración-. En este artículo analizamos particularmente nuestro rol como antropólogas-realizadoras, centrándonos en lo que nos movilizó a activar archivos y memorias, las estrategias metodológicas utilizadas en las que la fotografía y el trabajo colaborativo, comprometido e implicado se convirtieron en recursos para dichas activaciones e indagamos en las potencias y complejidades que atravesamos a lo largo de nuestro trabajo. Trabajamos, además, con lo que las artistas circenses protagonistas recuerdan, silencian u olvidan a través de sus relatos y cuerpos, así como con sus motivaciones para compartir sus historias de vida, en vínculo con el lugar de subalternidad ocupado por el “circo tradicional” en el país.

Palabras clave: memorias, archivos fotográficos, documental etnográfico; mujeres circenses



¹ Fecha de envío: 28 de agosto de 2024. Fecha de aprobación: 1 de diciembre de 2024

Circus women building memories. Reflections on ethnographic work with photographs and audiovisual media

Abstract

In this work we reflect on the development of a transmedia project that involved various activities: the making of the ethnographic documentary *Las fotos de Olga. Memorias de circo* (2023) starring two women, mother and daughter, artists from the traveling tent “circus family” of Argentina; the digitization of photographs belonging to their family albums from between 1920 and 1990, with images of their circus lives from Mexico to Argentina; the dissemination of these materials through social networks, exhibitions of the documentary together with a photographic exhibition and a web platform -still in development-. In this article we particularly analyze our role as anthropologist-filmmakers, focusing on what motivated us to activate archives and memories, the methodological strategies used in which photography and collaborative, committed and involved work became resources for such activations, and we inquire into the powers and complexities we went through throughout our work. We also work with what the main circus artists remember, silence or forget through their stories and bodies, as well as with their motivations to share their life stories, in connection with the place of subalternity occupied by the “traditional circus.” in the country.

Keywords: memories, photographic archives, ethnographic documentary, circus women

Mulheres do circo construindo memórias. Reflexões sobre o trabalho etnográfico com fotografias e mídia audiovisual

Resumo

Neste trabalho refletimos sobre o desenvolvimento de um projeto transmídia que envolveu diversas atividades: a realização do documentário etnográfico *Las fotos de Olga. Memorias de circo* (2023), protagonizado por duas mulheres, mãe e filha artistas da tenda itinerante “família circense” da Argentina; a digitalização de fotografias pertencentes aos seus álbuns de família entre 1920 e 1990, com imagens de suas vidas circenses do México à Argentina; a divulgação desses materiais pelas redes sociais, exibição do documentário juntamente com uma exposição fotográfica e uma plataforma web - ainda em desenvolvimento. Neste artigo, analisamos em particular nosso papel como antropólogos-cineastas, enfocando o que nos mobilizou para ativar arquivos e memórias, as estratégias metodológicas usadas nas quais a fotografia e o trabalho colaborativo, comprometido e envolvido se tornaram recursos para tais ativações, e investigamos as potências e complexidades pelas quais passamos ao longo de nosso trabalho. Trabalhamos também com o que os principais artistas circenses lembram, silenciam ou esquecem através de suas histórias e corpos, bem como com suas motivações para compartilhar suas histórias de vida, em conexão com o lugar de subalternidade ocupado pelo “circo tradicional” no país.

Palavras-chave: memórias, arquivos fotográficos, documentário etnográfico, mulheres de circo

Introducción

En este trabajo² nos interesa reflexionar acerca del proceso de construcción y transmisión de las memorias de dos mujeres, madre e hija, de tercera y cuarta generación de familia de “circo tradicional” de carpa itinerante de Argentina,³ en el marco de su participación en el proyecto *Fotos narradas. Mujeres de circo construyendo memorias*. Este proyecto, entre otras actividades, implicó la digitalización de los álbumes fotográficos familiares y la realización del documental etnográfico *Las fotos de Olga. Memorias de circo* (2023), llevado a cabo por las autoras de este artículo y una realizadora audiovisual. Particularmente nos interesa compartir reflexiones en torno a nuestro lugar como antropólogas-realizadoras, centrándonos en lo que nos movilizó a activar archivos y memorias de circo. Compartiremos también algunas de las estrategias metodológicas que utilizamos a lo largo del trabajo etnográfico-audiovisual, en el que la fotografía y el vínculo colaborativo en el trabajo de campo se convirtieron en importantes instancias para la activación de memorias.

Ambas autoras mantenemos un vínculo de muchos años con el circo. En el caso de Julieta Infantino, dicho vínculo emerge de una investigación de larga duración que abordó diversos aspectos del resurgimiento y la resignificación del circo en la ciudad de Buenos Aires desde la década de 1980 y su relación con procesos de politización, diversificación e institucionalización de estas artes. Este proceso de resurgimiento y transformaciones fue analizado en relación con la histórica desvalorización del circo como arte popular, considerado “menor” y desarrollado a la sombra de otros lenguajes artísticos, con escasa institucionalización y marginado de las políticas e instituciones públicas. En el caso de Camila Losada, su acercamiento fue primero como cirquera y luego como antropóloga, investigando la emergencia del feminismo en la arena circense y los vínculos entre corporalidad, politicidad, género y performance en el circo. La relación de ambas autoras con las protagonistas del documental, también se remonta en el tiempo. En el caso de Julieta, el vínculo con la Escuela de Circo Criollo, creada por los artistas Jorge y Oscar Videla -el primero, marido de Olga y padre de Jorgelina - y, el segundo, cuñado y tío, respectivamente- se remonta a los inicios de su investigación en el año 2000. Por otro lado, Camila, asiste regularmente a clases de acrobacia en esta escuela desde 2015 y realiza su investigación desde 2017.

En abril de 2021 en el marco de la beca “Activar Patrimonio” que llevamos adelante en el Instituto Nacional de Estudios del Teatro (INET), nos propusimos relevar en el archivo de este establecimiento fuentes que mencionen prácticas circenses focalizadas en las representaciones sobre mujeres artistas de circo. Nuestro interés radicaba en visibilizar los aportes que las mujeres circenses han generado para la conformación de las artes, recuperando el lugar del circo en tanto patrimonio cultural argentino. El rumbo de nuestra investigación dio un giro tras encontrarnos ante la ausencia de esas fuentes. Dado que en el INET solo había textos historiográficos sobre las trayectorias de algunas familias de circo criollo en donde las mujeres artistas eran mencionadas

² Una versión preliminar de este trabajo fue presentada en el XIII SEMINARIO INTERNACIONAL POLÍTICAS DE LA MEMORIA. Memoria y Derechos Humanos. 27, 28, 29, 30 de abril de 2022. Agradecemos los comentarios allí recibidos que permitieron profundizar algunas líneas de reflexión.

³ Si bien la complejización de la categoría “circo tradicional” excede los propósitos de este trabajo, cabe destacar aquí que esta noción, frecuentemente utilizada como categoría nativa, suele referir a aquel circo itinerante desarrollado bajo las “carpas de circo” por “familias de circo” y/o “empresas de circo”, transmitido de generación en generación. Para profundizar, ver Infantino (2014, 2021).

como “esposas de”, decidimos interrogar a Olga, quien más tarde sería la protagonista de nuestro documental. Ante nuestra pregunta por las vidas de “las mujeres” en el circo, la artista nos sorprendió con un álbum de fotografías, vestuarios, objetos y recuerdos de su madre que hasta el momento no había compartido con nosotras. De esa manera, nuestro objetivo inicial se transformó. Así, a través de un nuevo proyecto de investigación, nos propusimos compartir sus relatos y fotografías y revalorizar las trayectorias de las mujeres de su familia.

Desde inicios de 2021 hasta 2023, realizamos un trabajo etnográfico-audiovisual en el que el intercambio colaborativo con las artistas ocupó un rol central. A lo largo del presente artículo reflexionaremos en torno a las ideas de una investigación antropológica comprometida que se nutre de los debates que se dieron al interior de la disciplina por trascender los rasgos colonialistas y cientificistas que la caracterizaron. Asimismo, las distinciones entre un nosotros y otro ancladas en jerarquizaciones de poder, nos llevan también a reflexionar en torno a las ideas de compromiso e implicación en el trabajo etnográfico (Rappaport 2007; Infantino 2017; Arribas Lozano 2020; Infantino y Sáez 2022). En este sentido, proponemos reflexionar también acerca de las narrativas de estas artistas circenses y sus motivaciones para compartir sus historias de vida, así como el rol protagónico que fueron asumiendo a lo largo de la investigación y realización audiovisual. A través de un proceso de intercambio colaborativo que fue incrementando la confianza, artistas y antropólogas-realizadoras fuimos construyendo conjuntamente -aunque no sin complejidad y tensión- instancias de trabajo con el fin de revertir y disputar la histórica desvalorización de formas culturales populares como el circo y el lugar de las mujeres en ese mundo. En suma, lo que sigue reflexiona acerca de las potencias y complejidades que acompañan este tipo de trabajo implicado, en el que tanto investigadoras como artistas fuimos compartiendo ideas, estrategias y afectos alrededor de los archivos fotográficos, los objetos-huellas del oficio circense y las memorias activadas.

En el texto analizamos, en primer lugar, nuestras trayectorias con el circo y con las artistas protagonistas del proyecto, así como los puntos de partida teórico-metodológicos que motivaron y guiaron la práctica etnográfica y el trabajo con archivos. Luego presentamos algunos aportes y desafíos metodológicos del trabajo con álbumes fotográficos familiares y herramientas audiovisuales tratando de compartir hallazgos, potencias y complejidades. ¿Cómo se fue gestando la etnografía audiovisual? ¿Cómo manejamos los espacios de colaboración entre las antropólogas-realizadoras y las protagonistas del documental? ¿De qué modos los archivos (las fotografías junto a otras materialidades como vestuarios, posters, trapecios, postales de espectáculos) se erigieron como disparadores/activadores de memorias? ¿Cómo se vinculó el “uso” de los archivos con la investigación colaborativa? Por un lado, analizamos cómo los relatos de las protagonistas se relacionan con el lugar de subalternidad ocupado por el “circo tradicional” en Argentina, arte desvalorizado desde jerarquizaciones hegemónicas y el modo en que dicha desjerarquización -materializada muchas veces en la invisibilización de los saberes y trayectorias de sus artistas- atraviesa los discursos de las protagonistas. Por otro lado, trabajamos con lo que estas mujeres recuerdan, silencian u olvidan a través de sus narrativas, pero también desde sus cuerpos y actos para comprender las historias circenses y el lugar de las mujeres en esas historias.

Las fotos de Olga. Hacia la construcción de archivos y memorias sobre y desde el circo

Volver a la Escuela de Circo Criollo post pandemia fue movilizante y más aún para encontrarme con Olga y Jorgelina a visitar con ellas historias de circo e incorporar el lugar de las mujeres en esas historias. Encontrarme con Camila como directora de su investigación y su mirada hacia las cuestiones de género reavivó la pasión por descubrir nuevos ejes desde los cuales seguir investigando el mundo del circo. La idea de volver a hacer documentales también me llenaba de recuerdos y emociones -había empezado desde esos formatos mi trabajo antropológico sobre y con lxs cirquerxs en ¿2000, 2001? Esos que hacíamos con analógico, con cámara súper VHS. Las fechas están un poco borrosas. Que Olga nos cuente su historia y la de su madre trapecionista nacida en 1910 en México y que Jorgelina aporte fechas, precisiones que Olga dice no recordar cuando se pone nerviosa. Mi sensación de rememorar que todos estos años quise hacer “algo” con esas huellas materiales del pasado circense que se deterioraban cada vez más... ¡Todo me llena de ansiedad! (diario de campo, Julieta Infantino, agosto 2021).

Nuestro primer encuentro fue en la Escuela de Circo Criollo. Nos acercamos una tarde con Julieta y Victoria para contarles a Olga y Jorgelina nuestro proyecto. Ellas nos recibieron cálidamente en el hall de la recepción. Les comentamos que una parte del proyecto consistía en digitalizar las fotos de los álbumes familiares que ellas conservan, para evitar que se sigan arruinando y para poder difundirlas junto a sus memorias. Así las nuevas generaciones de artistas podrían conocerlas. Otra parte sería filmar entrevistas en las que Olga nos cuente algo de su vida a través de las fotografías. Olga se veía muy entusiasmada, pero nos manifestó su preocupación: ella nunca habla porque no se acuerda. Repetía: ‘no tengo memoria’ y que por eso necesita a su hija al lado que la ayude a recordar (diario de campo, Camila Losada, agosto 2021).

Ambas autoras comenzamos a realizar el proyecto de digitalización de las fotografías y el documental a partir del cruce de nuestras trayectorias e intereses en torno a la puesta en valor de los saberes, e historias de lxs artistas de circo. El circo en Argentina, exceptuando un corto período de legitimación vinculado a su reconocimiento como origen del “auténtico” teatro nacional a fines del siglo XIX cuando surge el Circo Criollo,⁴ ha sido un arte deslegitimado como popular en sentido peyorativo, un arte “menor”. La deslegitimación del circo involucra diversos aspectos, desde su conceptualización como mero entretenimiento vulgar, a su representación como arte popular poblado de cuerpos festivos e ilegítimos; cuerpos viajeros/ambulantes que itineran de pueblo en pueblo (Infantino, 2021).

Asimismo, y quizás por sus características particulares de itinerancia, informalidad y marginalidad, el circo fue quedando relegado en términos de registro, estudio y preservación. Alicia Martín (2008) plantea al respecto que la desvalorización de la

⁴ Modelo de espectáculo rioplatense de primera parte de circo y segunda parte de drama teatral vinculado al criollismo popular (Seibel, 1993).

producción cultural de sectores subalternos provoca, en general, una representación diferida de los mismos, en al menos dos sentidos:

- 1) sus producciones culturales no se suelen archivar ni conservar, llegando como mucho a conservarse de modo disperso, incompleto y fragmentario;
- 2) en tanto su archivo, registro y preservación depende de letrados, intelectuales y funcionarios, intervienen mediaciones en la valoración y traducción cultural que plantean cuestiones de niveles técnicos, como por ejemplo, la transposición de lo oral a lo escrito, con implicancias profundas en el significado y consecuencias de estas traducciones intersemióticas (Martín 2008: 299).

En relación al primer argumento, cabe destacar que, en Argentina, aun cuando el “legado” de estas artes como parte de nuestra historia y nuestro patrimonio cultural es indiscutido, no ha habido instituciones que se hayan encargado de la preservación de las huellas materiales de este pasado. No existe un museo del circo y solo hay algunas colecciones privadas donadas y preservadas por instituciones públicas; por ejemplo, el INET, que cuenta con algunas colecciones de familias de Circo Criollo. Así, la mayor tarea de preservación se encuentra en manos de cronistas, coleccionistas y familias de circo, situación que provoca que estas huellas y memorias se encuentren dispersas y sin posibilidades de acceso público.

Ambas autoras, en nuestras distintas formas de habitar la Escuela de Circo Criollo, nos encontramos frecuentemente con las fotografías, vestuarios y elementos (clavas de malabares, chalupas -zapatos característicos de lxs payasxs-, viejos trapecios) de las distintas generaciones de artistas que pertenecieron a las familias fundadoras de esta institución. Debido a las condiciones de precariedad que atraviesa la escuela (producto de las dificultades económicas de sostener el alquiler y su mantenimiento de manera totalmente autogestiva) esas huellas materiales fueron deterioradas por filtraciones de agua y humedades, entre otras circunstancias.

En relación con la invisibilización y deslegitimación de las artes circenses, no sólo no existen políticas públicas de fomento y puesta en valor de estas artes y sus historias, sino que también, su lugar como objeto de estudio académico ha sido escaso. Si leemos estos silencios en la producción académica desde una perspectiva de género, veremos que no hay una escritura en clave sexo-genérica y que los varones suelen aparecer como representantes de un sujeto histórico universal (Losada 2021, 2024). De ahí que la mayor parte de la literatura historiográfica producida refiere a las experiencias vitales de los varones artistas circenses dejando por fuera la casi totalidad de las trayectorias de las mujeres⁵. Estas circunstancias nos movieron a desarrollar este proyecto y a pensar formas de *reconstruir, salvaguardar y difundir* tanto las memorias circenses como los archivos fotográficos de su familia que Olga y Jorgelina atesoran.

En este sentido, intentamos alejarnos de una visión clásica que comprende el archivo como una herramienta de *custodia*, casi como caja vacía, lugar, espacio o institución

⁵ Cabe mencionar algunas excepciones como, por ejemplo, para el caso argentino el libro de Beatriz Seibel (2012) donde ha recuperado la historia de una de las mujeres emblemáticas del circo argentino, Rosita de la Plata y la biografía de Laura Mogliani (2006) sobre María Podestá y de María de los Ángeles Sanz y Laura Mogliani (2002) sobre la artista Olinda Bozán.

cuya función es el resguardo custodial del documento (Appadurai 2003; Cook 2010). En relación con los saberes populares, estas nociones frecuentemente han llevado a la intención de preservarlos a modo de tradición inmutable en compartimentos estancos, como vestigios del pasado, como patrimonio a resguardar de su supuesta inexorable desaparición (Rosas Mantecon 1998; Morel 2011). En función de la problematización de estas construcciones de sentido nació nuestro deseo de activar los archivos, desde una mirada *post-custodial* (Cook 2010) que trascienda la idea estática y preservacionista, intentando abrir, explorar y compartirlos.

El uso de la noción de archivo en este trabajo parte de las revisiones que se vienen dando en las últimas décadas tanto desde la propia archivística como desde las ciencias sociales, dando cuenta de la proliferación de *sentidos y usos de los archivos*, qué trascienden su histórica asociación con el poder, el colonialismo y la estatalidad. Sin desconocer que los archivos históricamente se han constituido “desde arriba”, al servicio de los Estados/Estados coloniales, “como un artefacto cultural que produce hechos, clasificaciones y conocimientos a través de los cuales se configura autoridad y poder” (Stoler en Crespo 2023: 4), cabe destacar que la acción de hacer y guardar puede ser también desplegada por sujetos subalternos para quienes estos archivos (en nuestro caso, álbumes fotográficos familiares, volantes y programas de funciones de circo, postales y elementos de acrobacia y malabares) “pueden ser considerados una suerte de reserva de memoria social y portadores de un alto valor afectivo y emocional” (Villalta y Gesteira 2024: 124). Los ejemplos de estos *otros usos* son múltiples, desde la conformación de archivos para demostrar e impugnar diversas formas de violencia -social, económica, de género, étnica- hasta su utilización como prueba en procesos judiciales de diversa índole, juicios por crímenes de lesa humanidad, reclamos territoriales de comunidades/pueblos originarios o reivindicaciones en clave identitaria y/o patrimonial, entre otros.

Desde estas aperturas que habilitan los distintos enfoques y *usos* de los archivos y posicionándonos en la potencia de abrirlos y activarlos en tanto estrategia de disputa para revertir la histórica desvalorización del circo, surgió este proyecto. El foco puesto en las fotografías se vinculó también con el particular valor afectivo que las mismas implicaban para nuestras protagonistas, Olga y Jorgelina. Algunas de estas fotografías han sido conservadas por distintas generaciones de mujeres artistas de la familia durante más de un siglo. Olga heredó y atesoró fotos que pertenecían a su abuela y a su madre que retratan sus vidas itinerantes en el circo. Podemos pensar el archivo de Olga y Jorgelina a través de la noción de “archivo alterno”, como aquellos archivos:

[que buscan apartarse de] ‘la noción de ‘archivo’ como un dispositivo (Agamben 2015) que sostiene las condiciones de la gubernamentalidad y el saber colonial, patriarcal y heteronormado, para proponer una crítica sobre sus formas de operación (Butler 2008). Desde esta perspectiva, los archivos alternos o transversales cuentan con ‘datos difusos, información censurada, materialidades vivas, cruce de afectos, clasificaciones alteradas y juegos con la ficción’. (De la Rosa y Rodríguez 2022:15 en: Villalta y Gesteira 2024: 225)

Así, el archivo con el que trabajamos entremezcla fotografías de distintos momentos históricos, vestuarios, elementos del trabajo cotidiano en el circo -trapeacios, malabares, aparatos diversos-, y las memorias difusas, por momentos laberínticas y por otros

momentos certeras. Al compartirlo con nosotras, el archivo activaba las memorias narrativas, corporales y afectivas de Olga y Jorgelina. En este sentido, el trabajo de investigación con ‘las guardianas’ de estos archivos familiares ha sido clave no sólo para nuestro acceso a los mismos sino también porque:

(...) sus expectativas se entrelazan con las del investigador en un diálogo en el que se negocia la construcción colectiva del sentido que tiene el archivo en los procesos políticos y memoriales. (Cunill, Estruch y Ramos 2021: 25)

Esas fotografías se fueron convirtiendo a lo largo del proceso de investigación en mucho más que vestigios del pasado; más bien, se presentaron como materialidades que afectan y son afectadas por el presente y el futuro. El proyecto aparecía aquí para Olga y Jorgelina como una oportunidad para que sus historias, su “tradición” y su arte se difundan y reconozcan en el presente y hacia el futuro. En este sentido, tal como argumenta Appadurai:

(...) en lugar de ser la tumba de la huella, el archivo es más el producto de la anticipación de la memoria colectiva. Por consiguiente, el archivo es en sí mismo una aspiración más que una recolección/recuerdo, [puede funcionar como] el lugar material del deseo colectivo de recordar. (Appadurai 2003: 16, nuestra traducción)

Así, encaramos este proyecto movilizadas por el deseo de recordar y por las posibilidades de potenciar las memorias de circo a través de su activación y difusión. Y en este deseo, aparecieron los medios audiovisuales y las posibilidades de lo digital.

Si pensamos en el llamado de Margaret Mead por “salir con cámaras” a registrar la cultura antes que se pierda frente al inexorable avance modernizador, en una especie de “antropología de rescate” (Mead, 1974 [2003]), nos topamos con miradas que se han debatido intensamente desde diversas líneas del campo de la antropología visual, el cine etnográfico, el documentalismo, el cine indígena, así como, de forma más amplia, en la antropología crítica de los fundamentos positivistas y colonialistas subyacente a la disciplina.

El registro filmico (y también el fotográfico) fue concebido como un sustituto de la experiencia que permitía acceder a un sistema perceptual o cultura y, como propone Deborah Poole (2005), implicaba también nociones “racializantes”: una división entre sujeto/objeto. La cámara fijaba las imágenes, tomadas a través de su objetivo, para archivarlas en videotecas y museos, para que el hombre blanco pudiera acceder a ellas una y otra vez. (Soler 2019: 55)

Aquí también, nuestro trabajo etnográfico acompañado de dispositivos para digitalizar las fotografías y de cámaras para filmar las memorias, estuvo atravesado por constantes replanteos colectivos alrededor de las metodologías de trabajo y las estrategias de divulgación de los resultados. Cuando encaramos el resguardo de las fotografías en imágenes digitalizadas, tuvimos que pensar y repensar qué queríamos hacer “con” Olga y Jorgelina, como activas protagonistas del proyecto. Alejarnos de una visión custodial

y preservacionista del archivo nos obligaba a pensar colectivamente estrategias para difundir esas huellas del pasado; pero también nos llevaba a negociar en función de lo que Olga y Jorgelina estaban dispuestas a abrir y compartir de sus historias de vida.

El conjunto de materiales fotográficos con el que trabajamos está compuesto por distintos álbumes familiares: una carpeta de folios de las fotografías de Jorge Videla (padre de Jorgelina y marido de Olga, fundador junto con su hermano Oscar de la Escuela de Circo Criollo); una caja de fotos que Jorgelina conserva sin orden y una carpeta de folios de sus fotografías de artista; el álbum de fotos de Naty Morales (madre de Olga y abuela de Jorgelina) con aproximadamente unas 100 fotografías pegadas en cartulina negra y que por ser el más antiguo con fotografías de la década de 1920 es el que se encuentra más deteriorado.

Del conjunto de este material disponible, seleccionamos y digitalizamos gran parte de las fotografías del álbum de Naty Morales y una buena cantidad del álbum del padre de Jorgelina. Además de fotografías de escenario y/o estudio y de situaciones más descontracturadas de la vida de circo, Olga y Jorgelina tenían algunos otros materiales gráficos como “carteles” de anuncios de los espectáculos circenses y una serie de postales que las familias y artistas circenses solían vender a modo de souvenir en las funciones de circo. Dado que no podíamos “tercerizar” el trabajo⁶, tuvimos que aplicar algunos criterios para elegir qué materiales íbamos a digitalizar y en qué orden. El criterio de selección en un principio estuvo vinculado con algunos ejes de la investigación que se relacionaban con nuestro propósito de comprender el lugar que ocuparon las mujeres circenses en la historia del circo. No obstante, como luego analizaremos específicamente, lo que se digitalizó y lo que formó parte del material a narrar y recordar se vinculó con las selecciones realizadas por Olga y Jorgelina que fueron eligiendo las fotos y otras materialidades a través de los cuales contarnos sus historias de vida y las de las “familias de circo”⁷.

En el transcurso de esta experiencia de trabajo se hizo evidente que la voluntad de Olga y Jorgelina es que las historias de su vida familiar y, de manera más extensa, de las mujeres de “las familias de circo” se visibilicen y compartan y así garantizar un acceso más amplio a estos relatos silenciados y desconocidos. Si bien el proyecto de realización del documental y digitalización de las fotografías fue uno que ideamos y propusimos -como investigadoras- a Olga y Jorgelina, ellas aceptaron con una motivación: también son conscientes del valor de sus archivos, y de su creciente deterioro. “Nosotras queremos que las jóvenes generaciones conozcan nuestro modo de vida y que valoren al circo”; “Queremos transmitir nuestra tradición”; “Queremos que nuestros saberes y arte se reconozcan”; son algunas de las frases que expresaron durante los dos años de trabajo colectivo del proyecto. Tanto ellas como nosotras sabíamos que esas fotos, ahora digitalizadas, podían circular y activar otras lecturas acerca del circo, su historia, sus familias y sus mujeres.

⁶ Fuimos escaneando las fotografías en alta calidad en la Escuela de Circo Criollo y, luego, en la casa de Olga y Jorgelina. En el inicio del proyecto habíamos pensado “tercerizar” esa tarea, pero Olga no quiso que nos llevemos el álbum de su familia para que un tercero las escanee.

⁷ Entrecomillamos “las familias de circo” para enfatizar en su no homogeneidad. Como en todo grupo social dentro de estas familias existen conflictos, rispideces y fricciones, aunque esto no quita que haya procesos de identificación/alterización particular en relación con otras grupalidades, como, por ejemplo, las personas que se dedican al circo, pero que no lo aprendieron en la transmisión intergeneracional sino a partir de otros espacios de reproducción, fundamentalmente las escuelas de circo.

Cabe resaltar que con esto no estamos negando que siempre en estos procesos de investigación y trasposición, organización, catalogación, realización narrativa (Martín 2008), hay implicancias en las significaciones, así como recortes que conllevan relaciones asimétricas de poder. No obstante, fuimos desarrollando estrategias para trabajar de un modo colaborativo y colectivo. Por consiguiente, vale la pena detenerse para reflexionar acerca de las posibilidades, potencialidades y complejidades que se desatan en estos trabajos en los que la propia comunidad y las personas protagonistas están involucradas.

Aquí es importante repensar las desigualdades de poder en torno a qué y quién selecciona y preserva y trabajar en pos de lo colectivo, en procesos en los que emergen las voces de la comunidad que pueden compartir con las investigadoras la tarea de definir/seleccionar, resguardar y activar los documentos y memorias. Los archivos pueden presentarse como una apuesta de afirmación identitaria central para la propia comunidad, o para algunas personas dentro de dichas comunidades nunca homogéneas. Así la preservación y la difusión/activación puede presentarse como una responsabilidad colaborativa, participativa que se va construyendo en procesos en los que los intercambios dialógicos van habilitando acuerdos que, no sin complejidades, van desplegando alternativas creativas para lograr proyectos colectivos-colaborativos. Ahora bien, ¿cómo llevar adelante un trabajo polifónico y plural? Si bien reconocemos que es una pregunta amplia y que involucra diversas aristas, nos permitiremos compartir algunas reflexiones ancladas en nuestra experiencia de trabajo para bosquejar algunas posibles respuestas. De hecho, coincidimos con Arribas Lozano (2020) cuando sostiene que no hay una fórmula estandarizada para “colaborar” y que cada experiencia concreta irá definiendo sus formas de co-labor. Por ello, es necesario resaltar la importancia de analizar las experiencias colaborativas específicas, ya que en ellas podremos encontrar las potencias y, también, los límites/complejidades de la colaboración.

Realizar un documental etnográfico colaborativo. Reflexiones del trabajo con fotografías, audiovisuales y memorias

“Según el manual del “buen realizador” (si algo así existiera), un proyecto audiovisual parte de un guión o idea inicial; luego se pone en marcha la preproducción, se procura financiamiento, se conforma un equipo técnico y artístico y se emprenden la ejecución del rodaje, el montaje y la postproducción de imagen y sonido. Cuando se trata de cine comunitario indígena [y podríamos hacerlo extensivo a otros tipos de proyectos colaborativos], este procedimiento difícilmente tenga una forma tan predecible o se dé en ese orden” (Soler 2019: 38).

Nos gustó comenzar este segundo apartado del artículo recuperando esta reflexión que nos lleva a abrir y compartir el “detrás de escena” de la realización de nuestro proyecto de digitalización de fotografías y documental etnográfico. Pretendemos aquí repensar de modo retrospectivo y poner en palabras las idas y vueltas, los cambios de rumbo, las ideas creativas, las posibilidades de realizarlas y las limitaciones que las rodean -frecuentemente financieras, pero también de tiempos, posibilidades, deseos y afectos. Comenzamos el proyecto *Las fotos de Olga. Memorias de circo* (2023) con una idea muy acotada que se vinculaba con *lo que teníamos*: un vínculo afectivo con Olga y Jorgelina,

la angustia de años de ver como las fotografías se deterioraban, el fallecimiento reciente de los fundadores de la Escuela de Circo Criollo – marido y cuñado de Olga, padre y tío de Jorgelina- y el fuerte deseo de “hacer algo” con esas huellas del pasado circense capturadas en fotografías familiares, guardadas en bolsos, carpetas, folios. Conocíamos muchas historias de vida de Olga y Jorgelina y las teníamos registradas en nuestras memorias, en diarios de campo, en registros escritos de entrevistas y charlas y también contábamos con ciertas posibilidades enmarcadas en los tiempos que podíamos articular entre esta investigación específica y las investigaciones individuales. Además, habíamos conformado equipo con Victoria Barker, realizadora audiovisual, gestora y militante feminista del mundo circense, que contaba con conocimientos y recursos para la edición y montaje audiovisual, gracias a lo cual podíamos imaginar posibilidades concretas de realizar este proyecto. En un principio, proyectamos la digitalización de las fotografías -que como se ve en la imagen 1, se encuentran altamente deterioradas- junto con el deseo de filmar a Olga y algunos de sus recuerdos de más de 80 años de vida andariega enlazados con los de su madre.



Imagen 1: Digitalización de fotografía de Naty Morales, madre de Olga y abuela de Jorgelina. Archivo de la familia Poblete Morales.

El primer proyecto que escribimos y para el que obtuvimos financiación del Fondo Nacional de las Artes en el año 2021, tenía como objetivo digitalizar las fotografías y realizar un cortometraje documental. Imaginábamos un video de unos 15 minutos que recuperara algunos ejes en torno al lugar de las mujeres en el circo a través de las fotos e historias de Olga y Jorgelina. El corto terminó siendo un documental de 54 minutos que llevó 2 años de realización y que se estrenó en la Escuela de Circo Criollo en 2023 junto a una muestra de 40 fotografías que seleccionamos del total digitalizado, ampliamos y expusimos. Asimismo, gracias a algunas otras financiaciones⁸, el proyecto

⁸ Luego de la primera financiación que fue una beca de creación grupal otorgada por el Fondo Nacional de las Artes, logramos otra beca de la misma institución para la continuidad y finalización del proyecto original. También obtuvimos una financiación de Proteatro y otra de Mecenazgo cultural, fomentos pertenecientes al Ministerio de Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.

se amplió a la realización de una plataforma web que aloja un libro digital con la muestra fotográfica y sus textos, algunos de los materiales de reflexión antropológica escritos y publicados, el documental y espacio para la creación de nuevos contenidos⁹.

Nos interesa en este apartado compartir algunas de las instancias del proceso de realización del documental y el modo en el que fuimos manejando lo impredecible del trabajo etnográfico con las posibilidades de ir plasmando resultados en formato audiovisual. En efecto, pretendemos compartir las estrategias que fuimos utilizando durante la etnografía audiovisual, que, tal como citamos en el epígrafe, se alejaron de un manual de “buen realizador”. Masotta (2013) se refiere a la importancia de considerar los desvíos inesperados del trabajo de campo, retomando las palabras de Jorge Prelorán, uno de los iniciadores del film etnográfico en la Argentina, que plantea que “sus documentales no eran resultado de un plan previo, sino de una experiencia de convivencia” (Masotta 2013: 41). En nuestro caso, una experiencia de convivencia y de compromiso afectivo, en el que la confianza previa se fue acrecentando a medida que también crecía el involucramiento de Olga y Jorgelina.

En el diario de campo de Camila citado en el apartado anterior hacíamos referencia al día en que le propusimos a Olga realizar un documental etnográfico sobre su trayectoria y la de las mujeres de su familia, filmando de un modo “profesional” con doble cámara, alquiler de equipos y en una locación¹⁰. En la reacción de Olga hubo nervios, aunque también se notaban ganas. No obstante, a lo largo del proceso de trabajo esta situación se fue modificando en la medida en que Olga se posicionó de un modo más sólido en tanto protagonista y *narradora autorizada* a partir de la interacción con las fotografías y la cámara en la producción audiovisual.

Es interesante subrayar que los nervios de Olga por su supuesta “falta de memoria” se vinculan, entre otros aspectos, con lo que ella imaginaba que nosotras pretendíamos escuchar: fechas, datos precisos, nombres propios, en una construcción narrativa lineal, progresiva y sólida. Tuvimos que explicar que lo que nos interesaba registrar era el relato de su vida y la de su madre a partir de las fotografías y la manera en que se posicionaban y apropiaban desde el presente, tanto Olga como Jorgelina, de esa historia. Así, lo que fue sucediendo a medida que fuimos activando las memorias de Olga entre ella misma, su hija y las investigadoras, fue un gran movimiento de afectividades e intercambios, que desataron un reposicionamiento de Olga y Jorgelina como activas protagonistas del proyecto.

En este sentido, diversos autores señalan la potencia del trabajo con fotografías para activar memorias. Por un lado, cabe destacar el asombroso poder de síntesis de la imagen; mientras las palabras descomponen las cosas en sus partes, las imágenes nos

⁹ La plataforma web puede visitarse en: <https://circainvestigacion.com/>

¹⁰ Si bien logramos las financiaciones que mencionamos anteriormente, las mismas -atravesados por varias devaluaciones- sólo sirvieron para cubrir algunas etapas del proyecto. Por ejemplo, para el momento del rodaje de la entrevista y performances en el Cirque XXI 360 sólo contábamos con una beca del Fondo Nacional de la Artes que equivalía a U\$120, monto insuficiente para alquilar un gran equipo cinematográfico. Aquí, trabajamos con amigas cineastas, amigas artistas, amigas vestuaristas, que cobraron mucho menos del promedio de la tarifa estipulada en el mundo del cine. Del mismo modo, nuestro trabajo de investigación, realización del guión, montaje, edición, producción, difusión en redes, contó con una remuneración simbólica. Aquí podríamos reflexionar acerca de las condiciones de precariedad en las que, al igual que gran parte de nuestros interlocutores artistas, desarrollamos nuestras investigaciones científicas. Aunque por cuestiones de espacio no podemos desarrollarlo en este trabajo, nos parecía importante al menos mencionarlo aquí.

permiten percibir todo un cuadro al mismo tiempo, y procesar la información holística y rápidamente. Las imágenes, según Didi-Huberman (2007a), son dialéctica detenida, ponen en tensión temporalidades heterogéneas y, a partir de encadenamientos variables y yuxtapuestos, destellan memoria y conocimiento. Así, por ejemplo, a partir de una fotografía de su infancia en el circo, Olga recordaba lo que se podía ver en la imagen (otros artistas, el circo en el que estaba, los objetos que aparecían) pero también aparecían asociadas sonoridades, emociones, vínculos. En algunos casos, estas memorias aparecían en el momento del rodaje y/o del intercambio en el trabajo etnográfico y en otros casos emergían con posterioridad, en recuerdos suscitados por el intercambio y transmitidos en llamadas telefónicas o mensajes.

Remarcamos que los cambios en Olga desde su posición de inseguridad –“no se contar”, “no tengo memoria”- a identificarse como protagonista y narradora autorizada, fueron impulsados por el uso de las fotografías como orientadoras de las entrevistas junto con la propuesta de generar conocimiento de forma colectiva y activar las memorias del pasado circense para abrirlas a las nuevas generaciones.

Coincidimos con Clarice Peixoto (2012) cuando argumenta que, en el ámbito del cine etnográfico, el empleo de colecciones fotográficas personales o archivos públicos facilita y acelera los procesos de rememoración y recreación del pasado. La autora plantea que existe una estrecha relación entre la memoria y la fotografía, por lo que, al incorporar imágenes de colecciones fotográficas en un filme, se establece una relación específica con el tiempo, ya que estas imágenes crean una pausa que remite al pasado fotografiado y compite con el presente del filme. En este proceso, las colecciones fotográficas cambian su estatus al ser sacadas del almacenamiento: pasan de ser simples fotografías a convertirse en imágenes de información y recuerdos, e incluso pueden actuar como artefactos históricos que revelan eventos y prácticas culturales de un grupo social específico en un momento determinado (Peixoto 2012). En nuestro caso, a lo largo del proceso de trabajo con Olga y Jorgelina emergieron diversas memorias corporales y emotivas que se dispararon, tanto a partir del uso de las fotografías como eje de las conversaciones como a partir de la actuación/performance frente a cámara.

La performance frente a las dos cámaras en la filmación que realizamos bajo la carpa de circo *Cirque XXI 360*, implicó una preparación previa en las protagonistas. Olga había estudiado sus líneas, ya que habíamos arreglado el guión de lo que le preguntaríamos para calmar su ansiedad. El plano de esta toma era poco intimista. Olga y Jorgelina estaban sentadas en las butacas del circo y nosotras nos ubicamos a unos cuantos metros con las cámaras, el micrófono y no aparecimos en escena. Si bien comentamos que luego todo iba a ser editado, que podía corregirse, que podía re preguntarnos ya que el relato luego iba a construirse con otras tomas que realizaríamos posteriormente con las fotografías, Olga estaba un tanto seria. Casi no se salió de libreto durante los 50 minutos aproximados en los que contó la historia de su vida y la de su madre, Naty Morales, artista nacida en México en 1910, durante la revolución mexicana, y que llegaría a ser una de las mejores trapecistas de su época, trabajando en circos de renombre internacional y viajando desde México por las islas del caribe hasta llegar a Brasil y finalmente a la Argentina, donde se asentó y tuvo a su hija Olga. Su relato fue ordenado y lo hizo con su hija al lado, situación que le generaba confianza. De hecho, luego nos confesaron que Jorgelina en algunos momentos apeló a sus saberes de ventrílocua para “apuntarle” datos a su madre y hacerla sentir tranquila.

Luego, cuando esta primera entrevista terminó y filmamos otra escena mirando

fotografías y hablando de la vida, Olga se distendió, disfrutó y compartió nuevos relatos. En esta instancia, ella eligió fotos que nosotras no habíamos pensado. Se salió del guión con anécdotas que desconocíamos.

Consideramos que en esta distensión también jugó un importante rol nuestra decisión de aparecer como antropólogas-realizadoras en escena. La construcción colectiva, dialógica y polifónica no solo se dio en el detrás de escena desde la confianza lograda en el trabajo de campo y en las definiciones/negociaciones colectivas del guión, sino que esto comenzó a ser parte del documental. Esta escena filmada de visualización colectiva de las fotografías, en la que las antropólogas-realizadoras junto a Olga construyen el relato mediado por las fotos, fue un primer paso para pensar otras estrategias para narrar algunas cuestiones contextuales que queríamos que aparezcan en el documental. De hecho, el documental terminó siendo protagonizado por Olga y Jorgelina junto con la presencia de Naty Morales, en tanto su historia es relatada a través de las fotografías por su hija y nieta. Pero a ellas se sumaron las antropólogas-investigadoras que a lo largo del documental van apareciendo dialogando, contextualizando, compartiendo con las protagonistas algunos hallazgos de la investigación que las artistas no conocían de su madre/abuela.

Esta estrategia metodológica no fue una que diseñamos o guionamos con antelación, sino que más bien fue emergiendo en el hacer. A medida que el proyecto iba avanzando, fuimos identificando como las formas de narrar polifónicas eran también una manera de cuestionar ciertas jerarquías convencionales del cine documental y el lugar de la voz autorizada de la persona realizadora (Cascardi, et. al. 2023).

Otro episodio a resaltar para repensar el proceso de realización del documental se vincula con otra de las partes filmadas en esa misma primera jornada de rodaje en el *Cirque XXI 360*. Realizamos una escena en la que una artista circense llamada Victoria Larramberere hizo algunas tomas retomando lo que era el número de acrobacia en cuerda indiana de Olga, simulando ser “Olga joven”. Habíamos pensado esta escena con anterioridad para dejarles espacio a las imágenes y contar con ellas. En este sentido, tal como habíamos guionado la entrevista, también lo habíamos hecho con algunas tomas que debíamos hacer de esa performance, imitando movimientos que mostraban las fotos de Olga, como se puede observar en la imagen 2.



Imagen 1: digitalización de fotografía de Olga en la cuerda indiana. Archivo de la familia Poblete-Morales. Imagen 2: reactuación del truco de la imagen 1 a cargo de Victoria Larramberere. Fotografía: Camila Losada.

En el momento previo a la filmación de la escena en la que actuaba Victoria (“Olga joven”), se generó un intercambio interesante entre las artistas. Ambas poseen un conjunto de saberes corporales en común por compartir la práctica aérea. Sin embargo, Victoria no proviene de una familia de circo y su genealogía se inscribe más bien en lo que actualmente es llamado circo contemporáneo.¹¹ Los cuerpos de ambas construyeron puentes para hacer dialogar los “modos de hacer” temporal y estéticamente diversos. Mientras Olga nos mostraba sus vestuarios viejos hechos a mano, compartió sus recuerdos de su vida de artista en el escenario, cómo caminaba con sus tacos, cómo realizaba su número, cómo se vestía. Sus palabras iban acompañadas de gestos y movimientos que tejían en conjunto este retazo de la compleja trama de su pasado. Cuando le preguntamos por el saludo en escena, realizó una secuencia de movimientos sin dificultades. Adelantó su pierna derecha apoyando su metatarso en el piso e inclinando sutilmente su rodilla derecha por delante de la izquierda (en otra oportunidad, otra artista de circo tradicional comentó que ese gesto “estiliza” y “hace más femenina” la pose),¹² estiró los brazos hacia adelante con los dedos de las manos firmes y separados, como una bailarina clásica, y en un movimiento semicircular llevó sus brazos en alto a los costados de su cuerpo, siempre con una sonrisa dibujada en el rostro. Acompañando los gestos, relató: “Hacía clásico para tener ductilidad, aprender a caminar, aprender a presentarme”. Victoria lo practicó varias veces, al principio de manera tosca y, con ayuda de las correcciones de Olga, fue incorporando a través de la mimesis la secuencia de movimientos. En la re-actuación de los gestos emergieron las memorias corporales (Foto 3).

¹¹ Las conceptualizaciones de nuevos estilos en el circo involucran conceptos tales como “nuevo circo” o “circo contemporáneo” que aun cuando circulan y se usan, no presentan demasiados acuerdos. Tal como sugiere Oliveira (2020) a veces son usadas para definir la temporalidad de las producciones distinguiendo al circo tradicional o moderno (fines de siglo XVIII), del nuevo circo como aquel que se desarrolló especialmente en Europa a partir de los años 1980; y el contemporáneo o el que se practica a partir de los años 90. Otras veces se usan con referencia al espacio donde tienen lugar las presentaciones (el tradicional/clásico es solo ese circo que sucede bajo la carpa de circo y los otros son los que ocurren en espacios alternativos). A veces son utilizadas para definir diferentes “estilos” de circo (el tradicional/clásico generalmente se presenta como un espectáculo de números variables, sin la presencia de una sola línea narrativa; el nuevo como el que tiene la técnica pegada a una capa dramática más canónica, fundada en la representación y la narrativa; y el contemporáneo como el que tiene más afinidad con la representación y las formas teatrales no lineales). Para profundizar acerca de estas categorizaciones y sus tensiones ver: (Infantino, 2021).

¹² Si bien este es un eje que no profundizaremos aquí y que abordamos en otros trabajos (Infantino y Losada, 2022) la escucha atenta de las memorias de Olga nos trajo fragmentos de un modo históricamente situado de corporizar el género en el “circo tradicional”. Estos cuerpos y movimientos estéticamente bellos construían una feminidad legítima que dialogaba con la feminidad contrahegemónica resistente de sus cuerpos fuertes, dúctiles y asombrosos.



Imagen 3: Jornada de rodaje, 14/9/21. Fotografía: Victoria Barker.

Esta emergencia de memorias corporales se dio en paralelo a la aparición de Olga como narradora autorizada y protagonista de la historia que quería mostrar ante cámara. Los relatos fueron predominantemente performáticos y corporales. El aporte de Diana Taylor (2015) es sugerente para pensar al respecto. El archivo que perdura en huellas materiales también lo hace en memorias sensibles y corporizadas. Para la autora, una performance tiene un carácter efímero en tanto se desvanece una vez realizada, pero al mismo tiempo perdura en lo que conceptualiza como archivo. Se preserva en fotos, documentos, textos, restos arqueológicos, materiales que se suponen resistentes al paso del tiempo. No obstante, la autora propone vincular este concepto con el de repertorio, que hace referencia a la memoria corporal que circula en las performances como aquella capaz de retener y actualizar actos considerados efímeros e irreproducibles. Para Taylor, archivo y repertorio están vinculados, “existen en un constante estado de interacción” (Taylor 2015: 46) y operan en conjunto.

Esos repertorios emergieron en Olga a través de la interacción y diálogo con las fotografías, las memorias activadas y las performances frente a la cámara. La aparición de su voz, corporalidad y memorias también se coló en el proceso de realización etnográfico sumando a la construcción polifónica y presentando algunas líneas narrativas que no habíamos pensado originalmente.

En función de lo analizado hasta aquí, cabe mencionar que a lo largo de nuestro proceso de investigación, identificamos dos contextos de producción marcadamente diferenciados de las memorias de Olga: una instancia de construcción de relatos “frente a la cámara”, que se desarrolló en el momento de entrevista en la carpa del circo *Cirque XXI 360* y otra instancia “por fuera” de la entrevista, que abarcó el escaneo de fotografías, la narración filmada de las fotografías del álbum familiar (posterior a la entrevista), el rodaje de la escena de “Olga joven”, las reuniones previas con Olga y Jorgelina para presentarles el proyecto, conversaciones informales con ellas y otros artistas en la Escuela de Circo Criollo y en los momentos de descanso durante el rodaje en la carpa de circo.

En el primer contexto, primó la voz de Olga y en un segundo lugar la de su hija Jorgelina, que la apoyaba cuando era necesario. Nuestro rol como etnógrafas se limitó a hacer preguntas específicas (previamente acordadas) durante la entrevista. Todas estábamos nerviosas por distintos motivos. Nosotras, por la complejidad que implicaba el proceso de filmación, el tiempo y los recursos reducidos y el deseo de que Olga y Jorgelina se sintieran cómodas y acompañadas. Ellas, por mostrarse en un rol de narradoras protagonistas frente a la cámara y, en un futuro, frente a otras generaciones de artistas circenses. Como mencionamos anteriormente, Olga había estudiado sus líneas, así como nosotras habíamos anotado las preguntas, seleccionado las fotografías y los planos de las cámaras. En estas circunstancias, la construcción de las memorias tomó la forma de un relato estructurado y ordenado, con cohesión interna donde el discurso y las emociones estaban más bien controlados. Tal como propone Pollak:

(...) la historia de vida es una reconstrucción a posteriori, que ordena acontecimientos que marcaron una existencia. Además, al contar nuestra vida, en general intentamos establecer cierta coherencia por medio de lazos lógicos entre acontecimientos clave (...), y de una continuidad, resultante de la ordenación cronológica. (Pollak 2006: 30)

En el segundo contexto de producción, predominó la participación tanto de las artistas como de nosotras en una coyuntura de interacción de ida y vuelta íntima y relajada donde afloraron dimensiones personales, corporales y afectivas de las subjetividades y emergieron otras narraciones a partir de fotos que, originalmente, quedaban por fuera del arco narrativo del documental.

Una vez cerradas las jornadas principales de rodaje y escaneo de una parte de las fotografías, iniciamos el proceso de edición y montaje. Comenzamos mirando y escuchando nuevamente el material audiovisual para seleccionar los fragmentos que nos resultaron más significativos y vincularlos con las fotografías escaneadas. Si bien teníamos el deseo de hacer visualizaciones conjuntas del material con Olga y Jorgelina, los tiempos y recursos no eran fáciles de manejar y tuvimos que descartar esa alternativa. No obstante, nos pareció interesante compartir el proceso de edición del documental y comenzar a difundir el proyecto a través de las redes sociales. Luego del consentimiento de las protagonistas hicimos un *Instagram* del grupo que conformamos las tres realizadoras *CIRCAinvestigacion- Círculo de investigación en circo y género*, y comenzamos a publicar fotografías y videos del “detrás de escena” del documental y algunas imágenes escaneadas del álbum familiar con un breve relato sobre su historia.

Nuevas memorias y emociones de ansiedad y orgullo fueron emergiendo a partir del intercambio en las redes. Al ver sus fotografías familiares y fragmentos del documental en la cuenta de *Instagram*, se despertaban en Olga y Jorgelina otros recuerdos que no habían aparecido en la jornada de filmación y nos lo compartían en mensajes vocales o en los pasillos de la escuela. Estos recuerdos estaban menos vinculados a información específica sobre las historias de su familia y más al vínculo afectivo, haciendo aparecer nuevas capas de sentido. A través del montaje intentamos incluir estas resonancias, hacer visibles...

las supervivencias, los anacronismos, los encuentros de temporalidades contradictorias que afectan a cada objeto, cada acontecimiento, cada persona, cada gesto, renunciando a la posibilidad de contar ‘una historia’ acabada, lineal y progresiva para mostrar que ‘la historia no es sin todas las complejidades del tiempo’. (Didi-Huberman 2007b: 5)

En cierto sentido, estas nuevas memorias e intereses que se generaban en Olga y Jorgelina, también empezaron a movilizarse en nosotras como realizadoras. Para esta altura ya sabíamos que iba a ser imposible hacer un corto-documental de 15 minutos. Entonces fuimos trabajando e intentando enlazar estrategias narrativas para seleccionar qué servía de lo que teníamos, qué fotos eran útiles para narrar lo que faltaba, qué relatos teníamos que filmar para entrelazar las historias. Aquí fuimos resolviendo varias cuestiones con más trabajo de campo e investigación y con sucesivas vueltas al campo.

Por un lado, decidimos regresar en reiteradas oportunidades a la Escuela de Circo Criollo a escanear las fotos que faltaban y aquí filmamos algunas escenas con celular que luego, con trabajo de montaje y edición, logramos utilizar en el documental. Por otro lado, a medida que avanzábamos en la edición, quedó en evidencia que debíamos hacer otras sesiones de filmación. Algunas escenas las resolvimos filmándolas entre las antropólogas-realizadoras en nuestras casas y allí logramos incorporar tanto datos históricos contextualizadores como ciertos espacios de reflexividad en torno a los procesos de investigación. Asimismo, definimos que era necesario realizar una nueva jornada de rodaje en la casa de las protagonistas, para ultimar las escenas que ya habíamos identificado como faltantes en la estructura narrativa del documental.

Esa última jornada de rodaje, ya durante el verano de 2023, o sea un año y medio después de la primera jornada de rodaje en el *Cirque XXI 360*, fue pautaada con las protagonistas en función de un trabajo que implicó un pequeño guionado previo en torno a lo que faltaba para completar la historia de las tres generaciones de mujeres. Si bien no podemos equiparar esta estrategia con la de un montaje colectivo, sí encontramos en esta definición colectiva de lo que faltaba, otra modalidad de pensar metodológicamente en una realización horizontal y participativa. Por ejemplo, Jorgelina aquí tuvo un importante protagonismo ya que tanto ella como nosotras habíamos identificado que había aparecido poco en el material filmado hasta el momento. Así, no sólo protagonizó algunas escenas en las que relató sus trayectos como hija y nieta de “familia de circo”, sino que además propuso utilizar algunas fotografías que no conocíamos y otras materialidades, como el trapecio de su abuela u otros vestuarios que tenían guardados en su casa.

La relación de confianza construida a lo largo de los años entre las realizadoras y las protagonistas nos dio la libertad de experimentar y desarrollar estrategias metodológicas que, en un contexto de mayor distancia, hubieran sido complicadas de llevar a cabo. La intimidad y proximidad de nuestra relación sumada al compromiso y participación creciente que las protagonistas fueron desarrollando en el proceso de investigación y realización permitieron explorar y crear colectivamente nuevas formas de trabajo.

Tal como observamos en otros trabajos (Infantino 2017; Infantino y Sáez 2022), las fronteras entre nosotros y los otros, observador y observado, investigadores e investigados, se tornan porosas en vínculo con nuestras cambiantes identificaciones (Rapaport 2007). “Los lugares a lo largo de los cuales estamos alineados o separados

de los que estudiamos son múltiples y en constante flujo” (Narayan 1993:672, nuestra traducción).

Conclusiones

El etnólogo no es un ser objetivo que observa objetos, sino un sujeto que observa a otros sujetos (Ghasarian, 2008: 15).

En la elaboración de historias de vida ‘el interlocutor no es simplemente un ‘objeto de investigación’; es un ser humano que se confía, que te brinda su vida en la mano’ (Ferrarotti 1991: 149, en: Villalta y Gesteira 2024:127).

En este trabajo reflexionamos a partir de nuestras experiencias de trabajo antropológico en un proyecto donde se entrecruzaron la puesta en valor de archivos de artistas y la activación de memorias a través de la realización de un documental etnográfico que utilizó las fotografías familiares como estrategia de trabajo en la etnografía. A lo largo del artículo indagamos en diferentes líneas. Por un lado, intentamos dar cuenta de los diversos recursos que utilizamos para potenciar las memorias y el intercambio dialógico y polifónico. Por otro lado, pusimos en palabras nuestras trayectorias y motivaciones como antropólogas implicadas afectivamente con las personas con las que trabajamos -aquellas que “nos brindaron sus vidas en nuestras manos”- así como con el propio mundo del arte; el circo y su histórica deslegitimación. Aquí también recorrimos como, a pesar de que el proyecto fue en un inicio “nuestra” idea -de las antropólogas-realizadoras-, las protagonistas no participaron activamente solo por un compromiso afectivo con nosotras, sino que también lo hicieron con un propósito en torno a disputar la deslegitimación del circo vinculada a su invisibilización y falta de reconocimiento.

Al utilizar las fotografías y la cámara como herramientas de mediación, creamos espacios de reflexión y diálogo que permitieron explorar dimensiones personales y afectivas. Olga pudo construir activa y retóricamente su imagen, la de su madre y la del circo para la cámara y para futuras generaciones. Desde una posición de *narradora protagonista y autorizada*, seleccionó fragmentos de sus memorias sobre este “pasado” y atribuyó sentires que construían una imagen, por momentos idealizada del modo de vida circense en el que nacieron ella y su madre, resaltando los aspectos positivos de la vida comunitaria, el trabajo artístico y la itinerancia. Frente a la deslegitimación histórica de las artes circenses que ha tenido y está teniendo efectos concretos en las existencias de lxs cirquerxs, esta instancia de reconstrucción y revaloración de las memorias de circo situada en un proceso de filmación (de puesta en acto de imágenes y relatos invisibilizados) propicia nuevos agenciamientos individuales y colectivos.

Este trabajo pretendió entonces ser un aporte que permita atender a las potencias del trabajo etnográfico colaborativo, implicado y colectivo y a los modos en los que, en esta experiencia concreta, investigamos y activamos los archivos y las memorias. En este sentido, una de las líneas de reflexión que emergió en el trabajo es justamente aquella que nos lleva a pensar en las potencias de los archivos cuando se instauran como herramientas para disputar espacios de reconocimiento y reivindicación identitaria. Tal como señala Rodríguez:

“si el archivo antes era visto únicamente como el lugar de donde extraíamos datos históricos, ahora lo tomamos como foco de análisis en sí mismo, nos preguntamos

sobre los silencios que esconde, sobre cómo se constituyó o la forma que adquirió, sobre el modo en que accedemos a él y a través de qué contactos. Es decir que (...) se pone en juego una lectura etnográfica del archivo”. (Rodríguez 2021: 71)

A través de una lectura etnográfica del archivo fotográfico de Olga y Jorgelina, e inspiradas en propuestas post-custodiales que implican la voluntad de difundir, activar y visibilizar esos archivos y esas historias negadas y olvidadas, compartimos la experiencia de trabajo etnográfico y los modos que fuimos desplegando colectivamente para realizar el documental. Si bien las protagonistas de nuestra historia habían preservado sus archivos por décadas y deseaban, al igual que nosotras “hacer algo” con esas huellas del pasado, tuvimos que ir pensando y negociando creativamente nuestro modo de proceder; en ocasiones, Olga decía “no recordar”, en otras, al utilizar las fotografías y la cámara como herramientas de mediación, creamos espacios de reflexión y diálogo que permitieron explorar dimensiones personales y afectivas que se posicionaban “desde afuera” del proyecto. Finalmente, la confianza, el tiempo, el trabajo colectivo y el compromiso habilitaron formas de trabajo que esperamos resulten en aportes para pensar metodologías que, como en nuestro caso, fueron surgiendo en el camino, en esa “experiencia de convivencia” que se dio a lo largo del proyecto.

Bibliografía

Appadurai, A. (2003). *Archive and Aspiration. Information is Alive*. Rotterdam: Brouwer, Joke y Arjen Mulder (Eds.).

Arribas Lozano, A. (2020). Saberes en movimiento. Reciprocidad, co-presencia, análisis colectivo y autoridad compartida en investigación. *Knowledge in Motion. Reciprocity, Co-Presence, Collective Analysis and Shared Authority in Research. AIBR: Revista de Antropología Iberoamericana*, 15(2), 331-356.

Cascardi, J. J., Soler, C., Mora, A. S., Magnoni, D., Hernández, M. C., et al. (2023) ¿Quién quiere ver cine etnográfico?: Una aproximación a la antropología audiovisual argentina a partir de la organización colectiva de la Muestra de Cine Etnográfico del 12º CAAS 2021; *ABA Publicações*; 277-306.

Crespo, C. (2023). El latir de los archivos: Reflexiones sobre memorias mapuches, *tempos* y temporalidades en los archivos estatales de Chubut. *Corpus. Archivos virtuales de la alteridad americana*, 13(1), 1-18.

Cook, T. (2010) “Panoramas del pasado: archiveros, historiadores y combates por la memoria”. *Tabula* (13).

Cunill, C., Estruch, D. y Ramos, A. (Eds.) (2021). *Actores, redes y prácticas dialógicas en la construcción y uso de los archivos en América Latina (siglos XVI-XXI)*. Mérida: Universidad Nacional Autónoma de México.

Didi-Huberman, G. (2007a). Cuando las imágenes tocan lo real. *Archivo FX Documentos y Materiales* (1), 2-10.

Didi-Huberman, G. (2007b). *Un conocimiento sobre el montaje*. Entrevista de Pedro G. Romero. En: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4880683>

Ghasarian, Ch. (2008). *De la etnografía a la antropología reflexiva. Nuevos campos, nuevas prácticas, nuevas apuestas*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.

Infantino, J. (2014) *Circo en Buenos Aires. Cultura, jóvenes y políticas en disputa*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Inteatro.

Infantino, J. (2017). De pasiones, compromisos e investigaciones de larga duración. Potencialidades y límites en una investigación colaborativa con artistas (circenses).

- PUBLICAR-En Antropología y Ciencias Sociales*, (23), 31–52. Recuperado a partir de <https://publicar.cgantropologia.org.ar/index.php/revista/article/view/155>
- Infantino, J. (2021a). The Criollo Circus (Circus Theatre) in Argentina. The emergence of a unique circus form in connection with the consolidation of the Argentine nation state. En: Arrighi, G. and Davis, J. (Eds.) *The Cambridge companion to the Circus* (pp. 63-77). Cambridge: Cambridge University Press. ISBN: 9781108750127.
- Infantino, J. (2021b). El circo que hacemos hoy: posibilidades, recorridos y límites en la resignificación del arte circense en Argentina. *Artcultura*, 23(43), 242–261. doi.org/10.14393/artc-v23-n43-2021-64096
- Infantino, J. y Sáez, M. (2022). Investigar con artistas circenses. Reflexiones sobre experiencias de investigación corporizada, trabajo colaborativo y escritura colectiva. *Revista Ensamblés*, 9(17), 47-68. <https://revistas.ungs.edu.ar/index.php/ensambles/article/view/711>
- Infantino, J. y Losada, C. (2022). Memorias del circo argentino a través de narrativas de mujeres circenses. *Actas de XIII Seminario Internacional Políticas de la Memoria. Memoria y Derechos Humanos*, (27), 28-29.
- Losada, C. (2021). Mujeres del circo de fines del siglo XIX y principios del siglo XX en Argentina. La vida de carpa entre la libertad y la resistencia. *Telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, (34).
- Losada, C. (2024). Historias fugadas de mujeres artistas de circo entre México y Argentina Una genealogía de los cuidados y el trabajo artístico. *Sudamérica: Revista de Ciencias Sociales*, (21), 353-381.
- Martín, A. (2008). Política cultural y patrimonio inmaterial en el carnaval de Buenos Aires. *Ilha. Revista de Antropología*. (8) 295-314. Florianópolis: UFSC/PPGAS.
- Masotta, Carlos (2013) ¿Quién necesita imágenes? Notas sobre la ansiedad etnográfica. *Iluminuras*, 14(32) 30-42.
- Mead, M. (1974). Adolescence in primitive and modern society. *Education*, 94(4).
- Mogliani, L. (2006). María Podestá, actriz paradigmática del nativismo teatral. En: Osvaldo Pellettieri (editor), *Texto y Contexto Teatral* (pp. 197-201). Buenos Aires: Galerna.
- Mogliani, L. y Sanz, M. (2002) Olinda Bozán, la vida y la representación. En O. Pellettieri (director). *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires. Lugar: editorial*.
- Morel, H. (2011). 'Milonga que va borrando fronteras'. Las políticas del patrimonio: Un análisis del tango y su declaración como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad. *Revista Intersecciones en Antropología* (12), 163-176.
- Narayan, K. (1993). How Native Is a "Native" Anthropologist? *American Anthropologist, New Series*, 95(3), 671-686.
- Oliveira, M. C. (2020). Vasconcelos. Reflexões sobre o circo contemporâneo: subjetividade e o lugar do corpo. *Repertório*, 23(34). <https://doi.org/10.9771/r.vi34.35556>
- Peixoto, C. E. (2012). The photo in the Film: public and private collections in video-portrait. *Vibrant: Virtual Brazilian Anthropology*, (9), 344-360.
- Pollak, M. (2006). Memoria, olvido, silencio. *La producción social de identidades frente a situaciones límite*. La Plata: Ediciones Al Margen.
- Rappaport, J. (2007). Más allá de la escritura: la epistemología de la etnografía en colaboración. *Revista Colombiana de Antropología*, (43), 197-229.
- Rodríguez, L. (2021) Las tramas de mi archivo: papeles, imágenes y personas anudadas

a lo largo de un derrotero de investigación. En: Cunill, Caroline, Estruch, Dolores y Ramos Alejandra (Eds.) *Actores, redes y prácticas dialógicas en la construcción y uso de los archivos en América Latina (siglos XVI-XXI)*. Mérida: Universidad Nacional Autónoma de México.

Rosas Mantecón, A. (1998). El patrimonio cultural. Estudios contemporáneos. Presentación. *Revista Alteridades*, 16, 3-7.

Seibel, B. (1993). *Historia del circo*. Buenos Aires: Ediciones del sol.

Seibel, B. (2012). *Vida de circo: Rosita de la Plata: una estrella argentina en el mundo*. Corregidor.

Soler, C. (2019). *Cine comunitario y soberanía visual entre los Qom (Tobas) del Chaco argentino (Tesis doctoral)*. Paris, École des hautes études en sciences sociales.

Taylor, D. (2015) *El archivo y el repertorio. La memoria cultural performática en las Américas*. Santiago de Chile: Universidad Alberto Hurtado.

Villalta, C. y Gesteira, S. (2024). Un archivo para repensar distintas formas de violencia: maternidades sospechadas, interrumpidas y acalladas en Argentina. *Antípoda. Revista de Antropología y Arqueología*, (54), 111-134.



Camila Losada es antropóloga, doctoranda en Ciencias Antropológicas por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (UBA) y becaria doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Investiga los vínculos entre el género, las prácticas artísticas, estéticas, políticas y los vínculos entre el pasado y el presente en el mundo del circo afectado por el activismo feminista. En la Facultad de Filosofía y Letras es parte del equipo de Antropología de la Cultura y del Patrimonio (EACUP, www.culturaypatrimonio.com.ar). Es investigadora en CIRCA, Círculo de investigación en Circo y Género (www.circainvestigacion.com).



Julieta Infantino es Profesora, Licenciada y Doctora en Ciencias Antropológicas por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (UBA), donde también se desempeña como profesora adjunta. Es investigadora adjunta del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) con lugar de trabajo en el Instituto de Ciencias Antropológicas (ICA-FILO, UBA). Dirige proyectos de investigación tanto en la UBA como en el CONICET y forma parte del Equipo de Antropología de la Cultura y el Patrimonio (EACUP, www.culturaypatrimonio.com.ar) y de CircaInvestigAcción, Círculo de Investigación en Circo y Género (www.circainvestigacion.com).